

Notes per al treball del personatge en la dansa

metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you by

provided by Revistes Catalanes a

Jordi Fàbrega i Górriz

Institut del Teatre

Si en el teatre, com afirmava Robert Abirached, els estudis sobre el personatge són escassos, en la dansa encara més, sent un dels temes menys estudiats i, consegüentment, a l'hora de trobar documentació, la recerca és més infructuosa que mai. És obvi que cal una reflexió profunda sobre el personatge en la dansa –que seria tema d'una tesi doctoral– però aquí el nostre propòsit és tan sols apuntar unes notes, dibuixar uns camins, per a un possible aprofundiment posterior.

D'altra banda, si el personatge en el teatre s'ha posat en qüestió i se li ha diagnosticat una profunda crisi, en la dansa, atès el seu mitjà d'expressió, el moviment, encara més. Certament, des de fa molt temps, el personatge en l'art escènic ja no és l'únic suport del sentit, i ha estat gradualment despul·lat del seu caràcter i de la seva condició. Decididament, el personatge, tant en el teatre com en la dansa, ha passat per moltes vicissituds, fins arribar a anunciar-ne la defunció. Des del repertori clàssic fins a la dansa contemporània actual el personatge ha canviat, s'ha modificat, s'ha contaminat dels diversos corrents artístics, s'ha adaptat a les noves estructures narratives i coreo-

gràfiques,¹ però, com en el teatre (i d'acord amb Pavis i Abirached),² polimorf i canviant, resta present i necessari per a entendre i generar una gran part de les propostes coreogràfiques actuals.

Veurem primer quines han estat les opcions més significatives del treball del personatge en la història de la dansa,³ seguidament els elements determinants del personatge en la dansa i acabarem amb unes propostes de procediments.

Quant a les opcions més significatives de treball, per qüestions d'espai farem només una breu exposició que serveixi per dibuixar un marc de referència. Per al seu estudi podem agrupar les diferents propostes en dos grans grups operatius fonamentals: el treball que parteix de l'alteritat i el que parteix de la persona del ballarí.

El treball a partir de l'alteritat

A trets generals, com en el teatre, podem distingir dues grans vies: el treball sobre el caràcter i el treball sobre la

1 Si prenem com a punt de partida el *Ballet comique de la Reine*, estrenat el 15 d'octubre de 1581 –en què, en opinió de Roger Garaudy, «le ballet classique était né» (Garaudy, 1973 : 32) – certament, el personatge de la dansa ha fet un extens camí. Des de la dansa clàssica, el personatge ballat, com la dansa, ha evolucionat al costat dels altres corrents artístics, adaptant-se a les noves estructures dramàtiques. La dansa rebé la influència del teatre –des d'Appia fins als nostres dies, passant per Stanislavski, Brecht, Artaud, Adamov, Becket, Ionesco, Genet, Chaikin, Kantor, Müller, Wilson, etc.–, del cinema i el muntatge cinematogràfic, de les avantguardes artístiques, pintura, música, literatura, i de tots els moviments que iniciaren la desestructuració i la descomposició del personatge dramàtic: futuristes, expressionistes, simbolistes, etc., a més de les formes literàries modernes, des de Joyce a la Nova Novel·la (*Nouveau Roman*). I finalment, cal sumar tot el moviment abstracte i antinarratiu que ha tingut un pes fonamental en el darrer quart del segle xx i que ha posat en qüestió el personatge en la dansa.

2 Vegeu referència a PAVIS, 1998 : 339; i a ABIRACHED, 1994 : 423.

3 En aquest cas no ens referirem a la dansa espanyola i el flamenc que mereixen un estudi a part.

condició.⁴ Aquest debat, que en el teatre s'inicia al segle XVII –vinculat a la qüestió de la identificació de l'espectador– i s'encara de ple en el segle XVIII amb Diderot, en la dansa no aflora decididament fins al segle XX, quan des de la dansa teatral alemanya es plantegen treballs basats més en la condició que en el caràcter.

Dins d'aquestes dues vies, un factor determinant per al treball del personatge és el moviment amb el qual s'expressa, i en aquest sentit cal diferenciar també dues grans branques: el personatge que es basa en el moviment codificat i aquell que es basa en la creació del moviment.

Les aportacions significatives per al treball del personatge no apareixeran fins al segle XX. Als inicis, al segle XVI, els autors dels ballets s'inspiraven en la mitologia i les al·legories, i fins al segle XVIII les màscares eren d'ús habitual. No serà fins a Noverre que vindrà el realisme en els temes i se suprimiran les màscares. En ple segle XVIII, i de manera més rígida que en el teatre, Noverre assimilà els atributs físics i interpretatius del ballarí als del personatge, donant origen al que es coneixerà com "l'emploi", on el físic del ballarí era essencial, determinava el paper –i, per tant, el personatge–, que podia ballar. Més endavant, amb el Romanticisme –que en el ballet entrà més tard que en les altres arts–, encara trobem el príncep al costat de Willis, gnoms, ondines, salamandres, elfs, fades perses, etc.

En la dansa clàssica hi havia una premissa bàsica que condicionava el treball del personatge: s'havia d'expressar amb el moviment codificat. Així doncs, les primeres innovacions no

4 En la tercera *Conversa amb Durval a propòsit del Fill natural*, Diderot, afirma que la condició del personatge és «su estatus social, su oficio, su ideología» (Pavis, 1998 : 89). Per a Abirached, «reconocer la importancia de la condición social significa mostrar el estrecho lazo que une al hombre y la colectividad de la que es miembro, para fundar en la razón y en la utilidad su actuación y comportamiento. Mejor aún: es concebir el personaje como un reflejo de los hombres tal como actúan aquí y ahora, en la vida pública, a la vez como tipos y como individuos.» (ABIRACHED, 1994 : 103).

vindran fins al neoclàssic. Els Ballets Russos de Diaghilev iniciaren un nou camí per a la dansa que suposà una gran transformació a nivell estètic i d'interpretació –així com els Ballets Suecs, que seguiren el model interdisciplinari establert per Diaghilev, però amb un esperit més radicalitzat.⁵ En la majoria de coreografies el tipus de personatge no es modificà massa –el paper era el mateix–, però sí la manera de portar-lo a terme, atès que es revisà el repertori del segle XIX i del segle XVIII, juntament amb noves coreografies inspirades en els clàssics grecs i l'Orient. L'alliberació d'algunes imposicions del codi clàssic –les cinc posicions, l'endehors, reins cambrés, bras en couronne, face au spectateur, etc.– permet al personatge expressar-se de manera diferent, amb un altre registre de moviments. Ara bé, en d'altres casos, com en el de *Parade* –amb llibret de Cocteau, música de Satie, coreografia de Massine i decorats i vestuari de Picasso–, s'optà per vies més agosarades que trencaren motlles respecte del personatge de la dansa; per exemple, al costat d'uns acròbates, un malabarista o una noia, apareixien els *Managers*, disfressats amb unes estructures que condicionaven els seus moviments.⁶

En el segle XX foren molts els intents d'incloure el personatge dramàtic en la dansa, en la seva construcció dramàtica o partint de textos dramàtics. Després dels excessos pantomímics i encartonats del ballet romàntic del segle XIX, a principis del segle XX, amb la voluntat de retre més complex el personatge del ballet clàssic, de donar-li més consistència,

5 A *Skating Rink* i *La creació del món*, Fernand Léger treballà sobre la indiferenciació actor-escenografia, reduint els ballarins a objectes plàstics. Com Léger, els futuristes experimentaren amb la dansa, però lògicament no tenien cap interès en el personatge.

6 En paraules de Cocteau: «unos personajes inhumanos, sobrehumanos, de una actitud más grave, lo cual produciría en suma una falsa realidad escénica que llegaría a reducir a los bailarines reales al tamaño de las muñecas» (SÁNCHEZ, 1999 : 135). Sánchez cita la Carta de Cocteau a Paul Dermée, director de la revista *Nord-Sud*, que es publicà en aquesta revista el 1917.

apareixen els primers intents de dotar de psicologia el personatge ballat, així és com el treball d'interpretació del personatge es basa en la construcció de la seva psicologia. I és aquí on trobem un procediment interpretatiu clarament exposat: la superposició de psicologia al personatge ballat.

El personatge dramàtic, decantant-se més sobre el seu caràcter que sobre la seva condició, trobà bona acollida en una part de la dansa moderna, en la dansa teatral alemanya, el neoclàssic, la dansa espanyola i algun moviment del contemporani: Rudolf Laban, Marta Graham, Kurt Joss, Birgit Culberg,⁷ Matz Ek, Antony Tudor, Maurice Béjart, Roland Petit, John Cranko, John Neumeier, Jiri Kylián, etc.

L'origen d'aquest procediment el trobem a Rússia amb l'aplicació del sistema Stanislavski al ballet, on l'Escola del Gran Teatre de Moscou fou la protagonista.⁸ Aquesta proposta artística influí de manera decisiva en el món de la dansa i acabà

7 Un dels casos significatius, des del ballet acadèmic, és el de Birgit Culberg, qui muntà la Senyoreta Julia de Strinberg al 1950. Amb aquesta coreografia, segons Ada d'Adamo, Culberg, «inaugura una tipologia di dramma danzato che si inserisce nella corrente del realismo psicologico dominante nel teatro di quegli anni, all'insegna dell'immedesimazione stanislavskiana». I afegeix d'Adamo, «riguardo alla tecnica delle punte, originariamente nata come espressione romantica del volo e del distacco dalla realtà e ritenuta innaturale dal suo maestro Jooss, la coreografa sostiene, come Tudor e Robbins, che anche il lavoro delle punte può acquisire un valore psicologico. L'elegante e veloce dialogo dei piedi può esprimere la vanità femminile o l'agitarsi nervoso di un'anima confusa, come accade infatti nel suo Signorina Giulia» (D'ADAMO, 2002 : 87-88).

8 Segons expliquen els directors de l'Escola de Moscou, Yelena Bocharnikova i Mikail Gabovitch, «les élèves travaillent un rôle concret dans une scène, un tableau ou un duo dansé», però aquest treball anava sempre precedit «d'une analyse détaillée du spectacle entier: définition de son idée et de sa "supertâche", du conflit essentiel qui conditionne "l'action transversale". La musique est soumise également à une étude minutieuse, ainsi que l'action dramatique et le 'texte' chorégraphique. Au cours du travail sur des morceaux ou des scènes, on examine la place qu'ils occupent dans le spectacle, dans l'évolution du comportement scénique du personnage donné». I, ja al final del procés, «on apprend aux élèves à créer un personnage achevé». Sempre tenint present que, «un des éléments essentiels de ce travail est le perfectionnement de la forme chorégraphique et du dessin plastique du rôle» (Bocharnikova i Gabovitch, [1956 ?]: 44-6).

sent determinant per a la interpretació en tots els estils coreogràfics fins als nostres dies.

El mateix Stanislavski però, que volia traslladar els fonaments del personatge dramàtic –basat en el caràcter– al ballet, es trobà amb moltes dificultats, tal com afirmen els directors de l'Escola, perquè el personatge del ballet «a ses particularités et diffère en bien des points du personnage dramatique. Il importe aux artistes de la chorégraphie de conserver et d'affermir ce qu'il y a d'original dans l'expressivité plastique et musicale du corps humain, et qui forme la base de l'art spécifique de la danse» (BOCHARNIKOVA i GABOVITCH, [1956 ?] : 46).

Els intents d'Stanislavski i els seus seguidors de l'Escola Coreogràfica de Moscou no modificaren el personatge de la dansa clàssica, aquest continuava expressant-se a través del codi, allò que varen fer són temptatives de donar vida escènica al codi, de retre'l viu. L'intèrpret havia d'apropar el personatge a la persona del ballarí i, aleshores, el personatge era el resultat de la fusió de l'intèrpret i la seva obra.

El canvi fonamental en la manera d'abordar el personatge des de l'essència de la dansa –a part d'algunes temptatives dels precursors de la dansa moderna– vindrà a partir de la dansa expressionista alemanya i la dansa moderna: ja no hi haurà un codi preestablert, el personatge es podrà moure lliurement en funció de les necessitats de la coreografia. A partir de Laban es pot construir un personatge des de l'anàlisi dels factors del moviment i de les variacions de les qualitats de l'esforç. Laban demanava als estudiants, «meterse en la piel del personaje que quiere retratar, que penetre en las diversas posibilidades de interpretar la escena, y que analice todo en términos de movimiento» (LABAN, 1987 : 199).

El plantejament de Laban suposà un canvi molt important en la perspectiva de treball del personatge per part de l'intèrpret, al respecte del qual Laurence Loupe afirma: «Le “personnage” en

danse ne peut naître que dans la conscience de l'intégration d'un style, ou, de façon plus savante encore selon les processus de Laban, dans l'intégration par mon corps d'options fondamentales qui ne seraient pas les miennes. Ce qui inclut un travail de lecture stylistique de ce que pourrait être un "personnage" d'une incroyable finesse, pour aboutir à une "fiction physique". I remarca: «C'est à ce seul prix que 'je' peut devenir un autre». I la doctora Vera Maletic –experta en Laban, professora del Laban Centre for Movement and Dance (Gran Bretanya)– afirma que el personatge, molt important en l'estètica «du théâtre de danse», esdevé aleshores: «l'incarnation des valeurs et attitudes». (LOUPE, 2004 : 133).⁹ Aquests «valeurs et attitudes» als quals es refereix Maletic no són altra cosa que la moral del personatge, entesa com a conjunt d'idees i creences, en darrer terme la ideologia que sustenta el personatge.

La via de Laban, si bé esperona el treball sobre l'alteritat –i també sobre la condició–, proposant un viatge de la persona del ballarí al personatge possibilitant la separació entre l'intèrpret i la seva obra, alguns dels seus deixebles, com Mary Wigman, en molts treballs optaren pel camí de la fusió entre l'intèrpret i la seva obra.

Wigman féu veritables creacions de personatges ballats; a partir d'una idea, d'un concepte, anava creant el moviment que donava vida al personatge.¹⁰ Usà la màscara per alliberar

9 Loupe cita Maletic, Vera. (1980). *On the Aesthetic Dimension of the Dance, a Methodology for Reserching Dance Style*. Ohio State Univ. Phd, inèdit, p. 140-141.

10 Per exemple, el personatge de la Dansa de la bruixa: «La necesidad de crear se apoderó una vez más de mí. Cuál era la intención, o a dónde conduciría todo esto, no lo veía claro. [...] Lo que faltaba por hacer era apoderarse de esta criatura elemental, darle forma y trabajar su cuerpo como si de una escultura se tratase. Era maravilloso abandonarse al maléfico deseo de empaparse de las fuerzas que osan manifestarse apenas bajo nuestra civilizada apariencia. Pero todo ello debía obedecer a las leyes de la creación, leyes que se fundan en la esencia y el carácter de la forma coreográfica, con el fin de definirla y apresarla de una vez por todas. [...] Mi personaje de bruja tenía que llegar también a este punto, ser una entidad y asumir su perfil en su propia manifestación exterior y plástica» (WIGMAN, 2002 : 45-6).

el ballarí de l'individualisme i retre'l impersonal, universal. A més, conferí a l'espai els atributs de personatge, de tal manera que en els seus solos podia establir una relació dramàtica amb l'espai, creant un conflicte.

Amb la modern-dance –que com l'expressionisme alemany es va comprometre amb el seu present històric, ja fos en una vessant psicològica o social–, les recerques sobre el moviment i la tècnica es van anar ampliant i, per tant, els personatges van anar adquirint més possibilitats i riquesa expressiva. I, encara que Mary Wigman havia ballat recitant Zarathustra el 1916, fou la dansa moderna que obrí definitivament la porta a l'ús del so i la paraula per part dels personatges (cal recordar que en els ballets barrocs ja s'utilitzava), com féu Martha Graham, o la coreògrafa Doris Humphrey que la utilitzà en diverses coreografies en forma de monòleg narratiu, de diàleg, joc de sons, jocs de paraules o en funció de la seva sonoritat.

Doris Humphrey treballava, generalment, a partir de la condició del personatge, i Graham a partir de la psicologia, sent el moviment la traducció de la psicologia del personatge. Si, per a Doris Humphrey, per crear el personatge, era més important el treball del gest i la seva estilització, Martha Graham estudiava la psicologia del personatge i creava els moviments en funció del caràcter. El treball amb la condició afavoria la separació entre el ballarí i el seu personatge, mentre aquell que es basava en el caràcter facilitava la fusió entre l'interpret i la seva obra, el personatge.

Ara bé, Graham també utilitzava la seva tècnica de contracció-relax vinculada a la respiració per treballar el personatge. Graham, referint-se a l'actriu Joanne Woodward –també donava classes a actors–, explicava: «Joanne fue tan amable como para decirme que la clase la había ayudado cuando interpretó el personaje de múltiple personalidad de *Las tres caras de Eva*, por el que le

concedieron un Oscar. Al principio no sabía qué hacer; luego, recordó la clase e interpretó un personaje en contracción (espiración, contención), otro en postura normal y otro en relajamiento (inspiración, concentración)» (GRAHAM, 1995 : 114-115).

Posteriorment, amb el teatre-dansa els ballarins canten, parlen, interpreten i ballen, es consolida, doncs, l'ús de la paraula en els personatges, i, en funció de les propostes coreogràfiques, d'una banda es treballa el personatge de ficció –per exemple, algunes coreografies de Joss, de Forsythe o de Matz Ek, creades a partir de la condició–, i de l'altra, es treballa a partir de la persona del ballarí –que veurem més endavant, com és el cas del Tanztheater de Pina Bausch, deixeble de Joss, que al seu torn estudià amb Laban.

A partir del teatre dansa i de la nova teatralitat de la dansa francesa, en les darreres dècades, en la dansa contemporània, s'ha anat dibuixant un personatge que està més a prop d'aquells de Molière que, com explica George Zaragoza, demanava «à ces comédiens d'élaborer un ensemble de traits qui désigne une réalité sans chercher à l'incarner» (ZARAGOZA, 2006 : 143); o dels personatges de cabaret que entren i surten del seu paper; o dels personatges grotescos de Meyerhold; o dels personatges de Brecht treballats a partir de la seva condició, del *gestus*, perquè el que volia era «transmetre a l'espectador una idea d'una dada real, i no pas produir-li una il·lusió» (BRECHT, 1980 : 80), suggerir una idea de personatge, de comportament, més que presentar una persona real a l'escenari.¹¹ O, també, un personatge proper dels de Beckett, que proposava, com explica Zaragoza, «un être-là qui refuse de générer du sens, seulement une présence, celle de ce personnage-espace

11 Brecht, referint-se a la imitació, deia: «El qui la fa no ha d'imitar totalment, sinó parcialment la conducta dels seus personatges, només imitarà allò que sigui suficient per fer-se'n una idea» (BRECHT, 1980 : 48).

à moins que ce ne soit l'inverse. Il serait vain de se poser des questions sur le "caractère" du personnage ou même sur sa "personnalité": elle est un ensemble de gestes avant tout» (ZARAGOZA, 2006 : 147), en definitiva, afegeix Zaragoza, «un être-là qui n'a d'autre histoire qu'une présence médiatisée par un corps en mouvement» [167].

A partir d'aquests nous corrents coreogràfics, el ballarí, a més d'interpretar-se ell mateix en el paper de ballarí, el paper li permet entrar i sortir d'un personatge o fragmentar-lo, sent interpretat per diversos ballarins, i quasi sempre amb un comú denominador: cercar la idea del personatge, allò que pot suggerir-lo, més que donar un personatge acabat. Per exemple, a partir de la novel·la *Aftalion*, Alexandre, el coreògraf Dominique Bagouet munta una coreografia i divideix el personatge de Louise, en tres Louise: una que balla, una que toca l'acordió i una altra que diu un text.¹²

El treball a partir de la persona del ballarí

En aquesta opció s'acostuma a partir de la pròpia imatge del ballarí i de la seva psicologia –en tant que conjunt de trets psíquics, caracterològics i de comportament– utilitzant la seva biografia personal com a material de treball. Aquesta opció es basa en la fusió entre l'interpret i la seva obra, i es treballa a partir de la creació del moviment.

12 Segons explica Alain Neddman, col·laborador de Bagouet: «On est dans la diffraction, et ce qui l'intéressait ce n'était pas de montrer le personnage de Louise comme au théâtre, mais à travers la danse, une abstraction qui est "le Malaise de Louise"». I afegeix Neddman: «Dans une autre scène qui raconte l'enfance du petit Nicolas, il ne demande donc pas à ses danseurs de représenter des enfants, mais d'amener dans leur danse, dans leur costume, quelque chose qui a un parfum d'enfance. Son objectif était donc moins de rendre lisible que de rendre sensible» (LAUNAY, 2007 : 187).

En les coreografies de Pina Bausch es treballa a partir de la persona del ballarí, de les seves experiències, atribuint, després, si s'escau, al ballarí, uns atributs de personatge a partir del vestuari o de determinats gestos i moviments o de col·locar-los en una situació determinada que els identifica com a personatge. Com explica Martine Beydon, «il ne s'agit plus d'interpréter, mais de créer à partir de son propre vécu, de sa propre personnalité» (BEYDON, 1987 : 62). Els ballarins es col·loquen a la frontera entre la dansa i la seva vida –ficció o realitat?–, desestabilitzant la identitat de la persona que fa o que parla. Qui és? com diu Michele Fevre: «Ian Minarik? Ian Minarik jouant un danseur fictif? ou Ian Minarik jouant Ian Minarik? [...] les interprètes en effet se présentent souvent au public par leur vrai nom, dans leur langue maternelle, et racontent quelques fragments qui pourraient tout aussi bien être autobiographie que pure fabulation, ou tissés des deux» (FEVRE, 1995 : 92).

Si bé en la dramaturgia i posada en escena de la seva construcció coreogràfica hi ha molts elements èpics, fruit de la recepció brechtiana, per al seu treball Pina Bausch parteix en la majoria de les seves creacions de la psicologia del ballarí, sent la base de la seva creació. Acostuma a treballar amb preguntes que fa als ballarins, i les respostes són el material de l'espectacle, perquè com diu Schlicher, «el teatre-dansa de Pina Bausch no fa servir solament les qualitats d'expressió corporal dels ballarins com a material escènic i narratiu, sinó també molts elements de les seves biografies: experiències, records de la infància, la trajectòria com a ballarins» (SCHLICHER, 1993 : 149-150). La ballarina de Bausch, Meryl Tankard explica al respecte: «Creo que lo que hacemos aquí es mucho más sincero. [...] Yo sólo puedo interpretar lo que siento realmente. No puedo hacer cualquier cosa. Quiero que surja de un auténtico sentimiento [...] Creo que lo que hago tiene que

ser muy sincero, it's important, that you are honest» (HOGHE, 1998 : 87-8).

També als anys vuitanta, la nova teatralitat que emergeix en el món de la dansa a França, al costat dels treballs que aprofundeixen la via de l'apropament de l'interpret al personatge, apareixen amb força diferents opcions estètiques que proposen l'apropament del personatge a la persona del ballarí. Dominique Bagouet, per exemple, coreògraf contemporani d'herència clàssica, en diverses coreografies optà per treballar el personatge a partir de la persona del ballarí –en d'altres, com hem vist, per l'alteritat. En Bagouet, per a Laurence Loupe, «le traitement du "personnage" si important dans le Saut de l'Ange ne cherchait pas à déplacer, mais au contraire à assumer les qualités stylistiques de chaque danseur. Ici, le personnage naissait d'une étonnante adéquation de soi avec son propre rôle. "On jouerait à être nous", et comme une accentuation des "styles" individuels des danseurs. [...] La 'présence' alors de l'interprète est traitée comme la texture absolue d'une poétique de l'être». Com diuen Ginot i Marcel, els personatges, «sont les reflets étranges, à la fois fidèles et déformés, des danseurs qui composent la compagnie» (GINOT I MARCELLE, 2002 : 192).

Jan Fabre treballa també sobre la persona del ballarí. Ara bé, per a Emil Hrvatin, el teatre de Fabre exigeix formalment que l'actor –terme que serveix a Fabre per designar actors i ballarins– sigui percebut en tant que individu real i no com a personatge: «Pour pouvoir entrer dans la représentation, l'acteur doit tout d'abord être lui-même (et non quelqu'un d'autre). Ici, il faut souligner que l'individualité de l'acteur ne signifie pas qu'il interprète une certaine personnalité fictive de manière créative, mais l'individualité doit être comprise dans le sens étymologique du mot. L'acteur de Fabre est individu, donc "indivisible" (en lui-même et

en un autre). Fabre dit lui-même que les représentations sont faites des qualités et des capacités individuelles des acteurs» (HRVATIN, 1994 : 149). Ara bé, «l'individu est un personnage de la représentation» i, com a tal irremplaçable, en la mesura que, canviant l'actor d'una acció-situació donada, la imatge i la mateixa acció-situació també canvia. Però, a més, «cela veut dire que l'acteur ne peut pas dépasser sa propre individualité. Pourtant, il doit quand même renoncer à certains signes particuliers qui feraient ressortir son individualité plus qu'il n'est nécessaire» [151].

En Fabre –i també en Bagouet–, l'individu serà el material emprat per a la creació del “personatge”, però sotmès a l'expressió de la peça, per això haurà de reprimir els excessos “d'individualitat”, amb el control emocional; com diu Fabre, «la répression d'émotions¹³ est une méthode qui leur permet de situer leur moi dans la mise en scène ou dans la structure que moi je détermine» (GREEF DE HUGO, 1994 : 92-3).

A partir de la dansa teatre de Pina Bausch i de la nouvelle danse francesa el treball del personatge, en un important sector de la dansa, deriva cap a l'ús de la imatge de l'interpret, d'allò que hi ha inscrit en la corporeïtat de cada ballarí, no només construïda per la pràctica de la dansa sinó per la història personal de cadascú (biològica, psicològica i social). Com explica Michele Fevre (Fevre 1995 : 70), es posen de manifest les diferents realitats impreses en els cossos dels ballarins, no s'intenten amagar sinó que es ressalten, i constitueixen la base dels personatges projectats a l'escena. Aquestes diferències s'utilitzen per oposar tonicitats contràries, per provocar tensions dramàtiques entre la vulnerabilitat de l'un i

13 Per a Hrvatin: «Il s'agit là de ce renoncement qui est selon John Cage indispensable pour l'identification de l'acteur (chez Cage l'“exécutant”, à performer) avec la représentation» (HRVATIN, 1994 : 151).

la força de l'altre, etc., aportant així un ampli ventall representacional de figures humanes que donaran vida als personatges.¹⁴ Es parteix del fet que la presència humana és en ella mateixa sempre significant i expressiva, i els ballarins, en el càsting, es trien a partir de la personalitat de l'interpret, de les seves possibilitats en funció de la coreografia o repertori que es treballarà segons l'opció estètica del coreògraf i d'allò que el ballarí podrà aportar a la creació de les coreografies. Com diu el coreògraf Robert Denvers: «Dans la danse actuelle c'est plutôt la personnalité qui prime. La personne qui danse donne l'élan au personnage qu'elle exprime. Sa personnalité donnera vie au personnage» (FÀBREGA, 2010 : 533). D'aquesta manera, explica el coreògraf Daniel Larrieu, es «permet à l'interprète de construire personnellement un personnage, un aspect plus personnel du mouvement» [561].

* * *

Així doncs, per treballar el personatge podem distingir dos punts de partida històrics fonamentals: l'alteritat i la persona del ballarí.

1) Quant a l'alteritat assenyallem: la possibilitat de treballar amb un moviment codificat, com és el ballet clàssic, o treballar amb la creació del moviment, com és la dansa moderna, la dansa contemporània i una part important de la dansa neoclàssica.

Tant si es parteix del moviment codificat com de la creació de moviment podem trobar al seu torn dos procediments:

a) Partir del caràcter. Aleshores es pot procedir superposant la psicologia del personatge al moviment ballat o partir

14 Com explica Claudia Jeschke: «The individual body and physical experience become aesthetic, dramaturgical elements. Physical movements are oriented by the personalities of each of the dancers involved» (JESCHKE, 1989 : 19).

de la psicologia del personatge per crear el moviment, sent el ball la traducció del caràcter. En totes dues opcions es pot procedir, d'una banda, apropant el personatge a la persona del ballarí, és l'opció més emprada quan es treballa a partir del caràcter i condueix a la fusió de l'interpret amb el personatge; i de l'altra, apropant la persona del ballarí al personatge, és l'opció menys emprada però que facilita la separació entre l'interpret i el personatge.

b) Partir de la condició del personatge. Tot i que es pot donar en el moviment codificat, s'ha desenvolupat a partir de la creació del moviment. Aquesta via facilita la separació entre l'interpret i el personatge.

2) Partir de la persona del ballarí, de la seva biografia i de la seva imatge. Aquest procediment es basa en la creació del moviment i es fonamenta en la fusió del personatge i l'interpret.

Finalment, el personatge també es pot treballar com una presència feta de moviment despullada del caràcter i de la condició; el procés de treball es basa en la creació del moviment. Per aquesta opció es pot partir tant des de l'alteritat com des de la persona del ballarí.

Elements determinants del personatge en la dansa

Quan parlem de la dansa que contempla la narració l'existència del personatge està clara, però, i si parlem de la dansa abstracta? Hi ha personatge en la dansa abstracta? En cas afirmatiu, és una altre nivell de personatge? És semblant al de la narració? Segons la historiadora de la dansa Carol Lee, Balanchine, «he said as soon as you put a female dance next to a male dancer on stage, the audience will perceive characterization, no matter how abstract the movement» (FÀBREGA, 2010 : 568).

Ara bé, per al coreògraf Ramon Oller, el personatge és «emotiu, si ve de l'abstracció, però continua essent un personatge» [590]. Però per al coreògraf José Lainez és «la asimilación del personaje dentro de la personalidad del intérprete (bailarín)» [546]. I per a la ballarina i coreògrafa Belén Cabanes, «ets tu mateix que expresses el que vols amb el moviment i amb tot el cos» [503].

Així doncs, és la persona quotidiana del ballarí o és quelcom més?

Merce Cunningham ens ho aclareix de la següent manera: «Then assuming [el moviment] you arrive at anything, it is like a juggling act, because one the on hand there is what you want the movement to look like, and at the same time there is a person who is not yourself, who is doing the movement» (CUNNINGHAM, 1985 : 65). En el mateix sentit, Cesc Gelabert explica que «hi ha coreografies que se situen en uns contextos culturals i unes coordenades on no tindria massa sentit parlar de personatge, en què s'hauria de parlar més de persona, on domina més la forma i un tipus de qualitat, una relació musical». I afirma: «És el "jo ballarí", però no parlaria de personatge». I afegeix: «El que hi haurà sempre és una interpretació, però serà una interpretació adaptada al tipus de coreografia». I referint-se al "jo ballarí" assenyala, «el ballarí que hi ha a l'escenari mai és el mateix que la persona real, però un alimenta l'altre. La persona està alimentant el ballarí que hi ha a l'escenari» (FÀBREGA, 2010 : 541).

En conclusió, doncs, com recalava John Cage, la qüestió és: «Non pas l'expression de soi-même, mais la transformation de soi-même» (GINOT I MARCELLE, 2002 : 131).¹⁵ Així doncs, atès el que

15 Ginot i Marcelle citen Richard Francis en "If Art not Art, then what is it?". *Dancers on a plane-Cage. Cunningham. Jhons.* (1988). Londres: Anthony d'Offay Gallery.

hem vist, podem afirmar que no hi ha personatge en les coreografies abstractes en el mateix sentit que aquelles que se sustenten en la narració, però tampoc hi ha necessàriament expressió de la persona del ballarí, sinó el que hi ha és una transformació de la persona del ballarí.

L'actitud, la disposició energètica, en la qual els ballarins es col·loquen per ballar no és la mateixa que en la vida quotidiana, per tant hi ha una transformació del “jo” quotidià cap al “jo ballarí”, i aquesta transformació està vinculada amb la gestió de l'energia. Podríem dir que aquest “jo ballarí” és un primer nivell de personatge.

L'abstracció és un element determinant del treball del personatge en la dansa, que el diferencia del teatre, però, a més, cal esmentar que el personatge en la dansa –contempli la narració o no– es basa en el moviment ballat. En el teatre, el personatge es basa, fonamentalment, en el moviment quotidià. La dansa es fa realitat a través del cos en moviment, i, per tant, el personatge en la dansa només es pot fonamentar en la seva essència: presència feta de moviment. Si hi ha una cosa important en la dansa és ella mateixa, és a dir, el ball, l'acció ballada, a través de la qual el personatge pren vida escènica, donant origen a un comportament ballat.

Consegüentment, si parlem del moviment ballat, vol dir que podem emprendre l'estudi del personatge a partir dels elements constitutius del moviment. George Zaragoza curiosament, referint-se al personatge teatral diu: «Le personnage est une force telle que les physiciens la définissent: “toute cause capable de modifier l'état de repos ou mouvement d'un corps”. Chez le personnage tout est rapport de dynamique» (ZARAGOZA, 2006 : 166). El personatge està fet d'energia, de temps, d'espai, i de la relació dinàmica que estableixen aquests elements constitutius del moviment amb sí mateix, amb l'altre

i amb el context de la coreografia. Quan parlem de personatge en la dansa també podem parlar d'una energia que pren forma. Barba ho exemplifica parlant dels tres tipus de Zeami,¹⁶ referits a les formes humanes que constitueixen les bases dels papers tipus: *rotai*, vell; *nyotai*, dona; *guntai*, guerrer. Segons Barba, «no son papeles-tipo –como generalmente son traducidos– sino, si nos atenemos a sus palabras, se trata de tai; es decir de cuerpos guiados por una cualidad particular de energía que no tiene nada que ver con el sexo». I assenyala Barba, «los tres tipos de base de los que habla Zeami son diferentes maneras de llevar el mismo cuerpo dándole vidas diversas, a través de varios tipos de energía. Una de las acepciones de tai es la *apariencia*» (BARBA I SAVARESE, 1990 : 96). Per a Barba, «en la mayor parte de Asia, actores y bailarines interpretan los personajes no tanto en base a la identidad del sexo sino como modelaje de la energía en una dirección fuerte o delicada» [94].¹⁷

Tant en el personatge que es basa en la narració com en el “jo ballarí” de l'abstracció, el treball amb l'energia és fonamental, és el punt de trobada de tots dos, i dels diferents nivells de personatge que es puguin establir dins de les diferents opcions estètiques.

L'estudi del personatge en la dansa s'ha de fonamentar en la seva essència, el moviment, i en el modelatge de l'energia, que esdevé el denominador comú, i que diferencia l'encarnació d'un comportament ballat d'un altre. És a dir, podem treballar el personatge en la dansa com l'encarnació d'un comportament ballat basat en el modelatge de l'energia, el qual coneixem a través de la seva acció ballada, a partir de la

16 En el tractat intítulat *Shikadosho* - El llibre de la via que condueix a la flor.

17 Per exemple, la dansa hindú treballa, tant els estils com els elements d'un estil (moviment, ritme, vestuari, música), amb les dues variants d'una mateixa unitat: *tandava* (fort-vigorós-agitat), i *lasya* (lleuger-delicat-gentil).

dinàmica de forces que el sustenta dins del context de la coreografia que s'hi inscriu. Contemplant, a més, que aquest comportament ballat, en funció de l'opció estètica triada, pot ser o no portador de valors morals.

Propostes finals

Cal destacar la importància del treball conscient, atès que és essencial per dur a terme un treball de modificació, de progressió, de transformació, que implica l'entrenament interpretatiu i que culmina en la representació davant d'un públic. El ballarí ha d'assajar, repetir, i ha de tornar a fer la funció les vegades que siguin necessàries mantenint els mateixos paràmetres interpretatius. La interpretació està lligada a la consciència per necessitat.

En aquest sentit, considerant que en la interpretació del ballarí el treball conscient implica el control de l'acció ballada, si optem per treballar a partir de l'alteritat, cal decantar-se per aquells procediments que apropen el ballarí al personatge (i no el personatge al ballarí), és a dir, evitant la fusió de l'interpret amb la seva obra. Ara bé, si s'opta per treballar a partir de la persona del ballarí cal estar amatents als procediments a seguir per tal d'evitar el descontrol del moviment i la no-consciència interpretativa, sobretot pel que fa a l'ús de les emocions. **Basar-se en la plena consciència del treball interpretatiu** implica el desenvolupament d'una dualitat permanent per tal d'observar-se en el propi treball. Aquesta dualitat és la que permet a l'interpret fer un ús conscient de l'emoció, tenir cura dels signes de les emocions, del control del moviment i del conjunt d'elements que conformen l'espectacle, així com tenir noció de la presència del públic. En darrer terme la qüestió és: consciència o inconsciència interpretativa.

El camí cap a la plena consciència comporta separació i distanciament, sota la forma de la dualitat permanent, entre l'interpret i la seva obra. Precisament, Bertolt Brecht deia al respecte: «Sus propios sentimientos no deben confundirse con los de su personaje» (BRECHT, 1976 : 126). El coreògraf José Granero afirmava que les emocions «son las del personaje. No se pueden mezclar las cosas» (FÀBREGA, 2010 : 551). Lecoq també preferia mantenir la distància entre personatge i interpret, i ens advertia: «los actores interpretan mal los textos que les conciernen demasiado» (LECOQ, 2003 : 38). Ja per a Coquelin, la consciència era condició necessària per a la interpretació, atès que «le comédien doit rester maître de soi» (COQUELIN, 1894 : 43), i en conseqüència afirmava definitivament que «ce dédoublement est la caractéristique du comédien» [3]. Per a Meyerhold: «El actor comprende en sí mismo tanto a quien organiza como a lo que debe ser organizado (es decir, el artista es el material). La fórmula del actor consistirá en la siguiente expresión: $N = A_1 + A_2$, siendo N el actor, A_1 el constructor, que formula mentalmente y transmite las órdenes para la realización de la tarea, y A_2 el cuerpo del actor, el ejecutor que realiza la idea del constructor (A_1)» (MEYERHOLD, 1972 : 294).

Aquest debat que en el teatre s'inicia en ple segle XVIII (Diderot, Smith, Boswell, Coquelin, Taïrov, Meyerhold, Txèkhov, Stanislavski, etc.)¹⁸ en la dansa no el trobem clarament expo-

18 Fins i tot, el mateix Stanislavski explicava als seus alumnes: «Su dominio de sí mismo llega hasta el punto de que, sin salirse de su papel, puede controlar su actitud y analizar sus diferentes partes. [...] Encuentra el fallo, lo corrige, y no tiene la menor dificultad en desdoblarse, o sea, hacer por un lado la corrección y por el otro seguir representando su papel. “El actor vive, ríe y llora en el escenario, pero al mismo tiempo no deja de observar sus risas y sus lágrimas. Precisamente esa doble función, ese equilibrio entre la vida y la actuación, constituye el arte”» (STANISLAVSKI, 2003 : 322). Segons Jorge Saura: «Cita no totalmente exacta de Salvini, tomada del nº 14 (1891) de la revista *Artist* [El actor]. Nótese la coincidencia con las ideas expresadas por Diderot en La paradoja del comediante, muchos años antes, acerca del desdoblamiento del actor» (Saura, Jorge, nota a peu de pàgina dins de Stanislavski, 2003 : 322).

sat fins al segle xx, i per un coreògraf acadèmic: Serge Lifar.¹⁹ Per a Lifar, l'artista a escena està en estat de desdoblament constant: «D'une part, le 'moi' théâtral et, d'autre part, le 'moi' humain, mué, en l'occurrence, en critique impitoyable. L'artiste est en même temps interprète et spectateur [...] Techniquement, le danseur-comédien fait corps avec son rôle -c'est ce que nous appelons avoir un rôle 'dans les jambes', c'est-à-dire pouvoir le danser de façon purement mécanique, sans y réfléchir, toutes les difficultés techniques ayant été vaincues au cours de l'entraînement; mentalement, il s'en détaché, crée des fictions qu'il fait passer pour vraies, mais auxquelles il ne croit pas jusqu'au bout». Perquè per a Lifar, l'espectador, «me croit 'dans la peau du rôle'; en fait, mon double scénique seul s'y trouve, car toute fusion des deux 'moi' provoquerait des notes fausses, d'irrémediables catastrophes, comme celle de Marina Sémionova, par exemple, qui, au paroxysme de l'émotion personnelle, durant la scène de la folie de Giselle, cria: "Maman!" et par ses larmes vraies fit sourire la salle!» (LIFAR, 1952 : 151).

Fonamentalment, Brecht i Meyerhold plantejaven la separació personatge/actor, per accentuar la posició crítica de l'interpret necessària a tot treball conscient, perquè tant l'actor com el ballarí són éssers intel·ligents, i assumeixen la seva creació artística i es posicionen davant d'allò que fan, atès que, com deia Meyerhold: «en esto consiste todo el secreto, en el

19 El coreògraf Serge Lifar fou partidari de la paradoxa de Diderot. Parlant del cantant d'òpera rus Chaliapine, explicava: «Son comportement en scène, tout son jeu étaient scrupuleusement, minutieusement étudiés; rien n'était laissé à l'improvisation, à la "flamme" du moment, au "tempérament". En apparence, il vivait; en son for intérieur, il restait détaché, froid et objectif. Et pourtant le public s'y laissait prendre et croyait en tout ce que faisait Chaliapine. Le voilà bien, le paradoxe du comédien qu'on ne peut guère éviter». Acte seguit, pregunta Lifar: «Croyez-vous que Tristan et Isolde, jouant leur duo au vrai, seraient en état de chanter? Certes non: la voix faillirait» (LIFAR, 1952 : 151).

hecho de no perdernos de vista a nosotros mismos como portadores de una determinada concepción del mundo» (MEYERHOLD, 1972 : 264-5).

D'altra banda, en la dansa, és a través de la composició física i del moviment, de la forma en moviment, que el personatge és expressable, i en això consisteix el treball a fer: trobar aquella composició física adient, aquell conjunt de moviments basats en el modelatge de l'energia que configuraran el comportament ballat, i que en darrer terme construïran un sentit. I a partir dels estudis de Laban tenim la certesa que això és possible, i es pot aprendre, com hem dit, a partir del treball amb els factors del moviment que conformen l'essència del personatge ballat. La qüestió és, en darrer terme, aprendre a utilitzar el pensament en termes de moviment.

La composició física i el moviment és la via més eficaç per a no perdre el personatge, per trobar punts d'ancoratge, per afermar-lo pas a pas en els assajos i mantenir-lo durant les representacions. Perquè el treball amb i sobre el cos és controlable i permet direccionar conscientment la resultant, en aquest cas el personatge, la qual cosa no està garantida si ens basem en construccions psicològiques, molt més volàtils, inestables i fugisseres.

En el treball del personatge en la dansa cal centrar-se en el fer i no en el ser, perquè la qüestió rau, en definitiva, en com ens servim de la informació prèvia per traduir l'esperit de la narració, del tema, de la idea, etc., en accions ballades, perquè aquesta és la nostra funció: explicar allò que es vol en termes de moviment. Cal partir dels fets plantejats en la coreografia, saber el què i el perquè, per poder treballar en el com. I realitzar aquest treball a través dels fets vinculants al comportament, no a partir de procediments poc operatius –als quals s'acostuma a dedicar massa temps de discussió en l'anomenat treball

de taula–, com és plantejar una aproximació psicològica del personatge.

Sophie Proust, en el llibre *La direction d'acteurs*, basat en la seva tesi doctoral sobre aquest mateix tema, afirma: «j'ai pu constater le rejet d'une approche psychologique des personnages de la part des metteurs en scène –refus marqué au sein même des répétitions, et cela quel que soit leur discours théorique– [...] Au lieu de miser sur une interprétation psychologique en se focalisant sur les multiples aspects du personnage, le texte est considéré comme action» (PROUST, 2006 : 122). També el coreògraf acadèmic Serge Lifar ja havia afirmat que l'acció ballada era el més important, atès que «la danse ne sait ni narrer, ni démontrer: elle peut montrer, révéler, imposer. Analyse et dissection psychologique lui sont interdites» (LIFAR, 1952 : 43).

Certament, com hem dit al principi, queda un llarg camí per recórrer: recerca, aprofundiment, estudis seriosos des de diferents àmbits i opcions estètiques que posin sobre la taula els elements fonamentals de treball i estudi del personatge en la dansa en tots els seus estils.

Queda, doncs, per a un altre article el treball pràctic sobre el personatge.

Bibliografia citada

- ABIRACHED, Robert (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de España. Traducció de Borja Ortiz de Gondra. Original en francès: *La crisi de personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, 1984.
- BARBA, Eugenio i SAVARESE, Nicola (1990): *El arte secreto del actor*, diccionario de antropología teatral. Traducció de l'original en italià de Yalma-Hail Poras i Bruno Bert. Mèxic: Pórtico de la Ciudad de México. *L'arte segreta dell'attore*, 1982.

- BEYDON, Martine (1987): "Pina Bausch, analyse d'un univers gestuel". *Cahiers de la Bibliothèque Gaston Baty* 2. París: Institut d'Études Théâtrales-Université de Paris III.
- BOCHARNIKOVA, Yelena i GABOVITCH, Mikhaïl (1956?): *L'École Chorégraphique du Grand Théâtre*. Moscou: Éditions en Langues Étrangères. Col. «Arts».
- BRECHT, Bertolt (1976) "Pequeño organon para el teatro". *Escritos sobre teatro* 3. Buenos Aires: Nueva Visión. Traducció de Nélida Mendilaharsu de Machain. Original en alemany: *Schriften zum Theater*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963.
- (1980): *La compra del llautó*. Mataró: Robrenyo. Traducció Feliu Formosa. Original en alemany: *Messingkanf*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, (?).
- COQUELIN, Benoît-Constant (1894). *L'art du comédien*. París: Paul Ollendorf.
- CUNNINGHAM, Merce (1985). *The Danser and the Dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschave*. Nova York-Londres: Marion Boyars.
- D'ADAMO, Ada (2002). *Mats Ek*. Palerm: L'Epos.
- FÀBREGA, Jordi (2010). *La interpretació en la dansa: una proposta pedagògica per crear vida escènica a través del moviment*. Tesi doctoral, llegida a la UAB el 28 de setembre del 2010. No publicada. Biblioteca de l'Institut del Teatre i UAB.
- FEBVRE, Michèle (1995). *Danse Contemporaine et Théâtralité*. París: Chiron.
- GARAUDY, Roger (1973). *Danser sa vie*. París: Du Seuil.
- GINOT, Isabelle i MICHEL, Marcelle (2002). *La danse au XXe siècle*, París: Larousse/ Vuf.
- GRAHAM, Marta (1995). *Martha Graham, La memoria ancestral*. Barcelona: Circe. Traducció d'Àngela Pérez. Original en

anglès: *Blood Memory*, Martha Graham Estate Published/
Bantam Doubleday Dell Publishing Group, 1991.

GREEF DE HUGO, Hoet Jan (1994). *Jan Fabre Le Guerrier de la beauté*.
París. L'Arche Éditeur.

HOGHE, Raimund (1998). *Pina Bausch. Historias de Teatro Danza*.
Barcelona: Ultramar. Traducció d'Andreu Carandell.
Original en alemany: *Thaztheatergeschichten*, Suhrkamp
Verlag, Frankfurt am Main, 1986.

HRVATIN, Emil (1994). *Jan Fabre. La Discipline du chaos, le chaos
de la discipline*. Seine Saint-Denis: Armand Colin. Centre
International de Bagnolet pour les oeuvres chorégraphiques.

JESCHKE, Claudia (1989). "Identity And Order: Trends in Dance
Theatre in Germany". *Catalogue Blickpunte II*. Montreal:
Institut Goethe.

LABAN, Rudolf (1987). *El dominio del movimiento*, Madrid: Fun-
damentos. Traducció de Jorge Bosso. Original anglès:
The Mastery of Mouvement, Mc Donald and Evans, 1984.

LAUNAY, Isabelle (Dir.). (2007). *Les Carnets Bagouet*. Besançon:
Les Solitaires Intempestifs.

LECOQ, Jacques (2003). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Edito-
rial. Traducció de Joaquín Hinojosa i María del Mar Na-
varro. Original francès: *Le corps poétique*, Actes Sud, 1997.

LIFAR, Serge (1952). *Traité de Chorégraphie*, París: Bordas.

LOUPE, Laurence (2004). *Poétique de la danse contemporaine*.
Brussel·les: Contredanse.

MEYERHOLD, Vsevolod (1972). *Textos teóricos*. Selec. J. A. Hormi-
gón. Volumen I. Madrid: Alberto Corazón. Traducció de
J. Delgado, M. Anos, R. Vicente, V. Cazcarra i J. L. Bello.

PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós
Ibérica S.A. Traducció Jaume Melendres, Original fran-
cès: *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, París 1996.

- PROUST, Sophie (2006). *La direction d'acteurs. Vic la Gardiole: L'Entretemps.*
- SÁNCHEZ, José A. (Ed.) (1999). *La escena moderna, manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias.* Madrid: Akal.
- SCHLICHER, Susanne (1993). *Teatre-Dansa, Tradicions i Llibertats.* Barcelona: Institut del Teatre. Traducció Andreu Carandell, Original alemany: *Tanz Theater. Traditionen und Freiheiten*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1987.
- STANISLAVSKI, Konstantin (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la vivencia.* Barcelona: Alba. Traducció Jorge Saura, Original rus: *Rabota aktiora nad soboy.*
- WIGMAN, Mary (2002). *El lenguaje de la danza.* Barcelona: Agua-zul. Traducció de Carlos Murias, Original alemany: *Die Sprache des Tanzes.*
- ZARAGOZA, George (2006). *Le personnage de théâtre.* París: Armand Colin.

Abstract

If in theatre doubt has been cast on the character as a figure and he has been diagnosed as suffering from a profound crisis, in dance this is especially the case with movement, given that it is a means of expression. Indeed, for many years, the character in the performing arts has ceased to be the sole means of upholding meaning and he has been gradually stripped of personality and status. In theatre and in dance, the character has experienced countless vicissitudes to the point where his death has been announced. From the time of classical repertoire to today's modern dance, the character has undergone change, has witnessed alteration, has been infused with a host of artistic currents and has adapted to the new narrative and choreographic structures; however, as with theatre that is polymorphous and changing, the character remains present and is a vital element in understanding and generating a large body of today's choreographic proposals.

In view of the fact that few studies have been conducted on character in dance, our aim is to provide a tiny contribution in this regard by taking down certain notes and designing road maps in order to pave the way for further examination on the issue. We proceed to review the foremost options from work on the character throughout the history of dance, grouping the various working proposals into two fundamental operating groups in order to study them further: work based on alterity and work based on the persona of the dancer. We then examine the decisive elements in the character of dance (abstraction and the danced movement) and go on to conclude with a number of working proposals.